

UNA MIRADA AL ROCOCÓ

François Boucher



Imma Robles Parés

Tutor: Francesc Miralpeix Vilamala

Facultat de Lletres

Grau en Història de l'Art

Treball de Fi de Grau 2016-2017

ÍNDIX

1. INTRODUCCIÓ	3
2. EL ROCOCÓ	5
2.1. EL ROCOCÓ A FRANÇA	7
2.2. LES INSTITUCIONS ACADÈMIQUES	10
2.3. ELS SALONS I LES "SALONNIÈRES"	13
3. LA PINTURA ROCOCÓ A FRANÇA	18
4. FRANÇOIS BOUCHER	26
4.1. FRANÇOIS BOUCHER I JEAN-BAPTISTE SIMÉON CHARDIN	31
4.2. BOUCHER A ULLS DE LA CRÍTICA	34
5. EL NU FEMENÍ A PARTIR DE BOUCHER	38
5.1. UN CAS PARADIGMÀTIC EN L'OBRA DE BOUCHER. LES ODALISQUES	41
6. CONCLUSIONS	45
7. BIBLIOGRAFIA	48
8. ANNEXOS	50

1. INTRODUCCIÓ

Amb la mort de Lluís XIV a França, el rei que va utilitzar les arts per glorificar l'Estat, l'activitat artística es desplaça de Versailles a París. Progressivament va aparèixer una rica burgesia parisenca actuant de mecenes dels artistes. Lluís XV, per la seva part, també promocionà el nou estil aparegut en aquest context del segle XVIII. Ho portarà a terme amb la seva amant, madame de Pompadour, una de les figures més influents de la vida social i artística de París. Aquesta dona és coneguda per haver sigut protectora del nou estil rococó.

El terme rococó s'associa moltes vegades a un art carregat, bigarrat, excessiu, superficial, eròtic. En aquest treball, es vol presentar l'estil rococó dins un context històric concret de la França del segle XVIII, on curiosament conflueixen les idees de la Il·lustració i la publicació de l'*Encyclopédie* en uns ambients totalment immersos en el nou estil galant, un art que prioritzava la decoració i el gaudi. Ens introduïrem en el món de les institucions acadèmiques, que tot i seguir els models clàssics, es permeteren certes llicències davant l'ornamentació del rococó.

També es donarà una mirada a l'interessant món dels salons i les *salonnières* de París, els *bureaux d'esprit*, com ho anomenaven els francesos de l'època, que van ser el marc de referència de tots els salons europeus. El Saló no era només un fenomen literari, es convertí en saló de conversació, de confrontació intel·lectual. En una època delimitada entre Lluís XIV i Napoleó, la dona va adquirir certa llibertat i emancipació. Es van preocupar per mantenir un Saló propi, les *salonnières* franceses del segle XVIII eren dones cultes, interlocutores i mediadores brillants. Veurem quin paper van jugar en la societat del moment, des del punt de vista sociològic i intel·lectual.

Una mirada al rococó. François Boucher.

Com s'entreveu amb el títol del treball, *Una mirada al rococó. François Boucher*, s'ha volgut posar l'èmfasi en aquest pintor i el que va representar per la pintura de l'època. Ens acostarem a la pintura del rococó; passant per alguns dels màxims exponents de la pintura francesa del segle XVIII, com van ser Watteau, Fragonard i Chardin. Trobarem una comparació entre la pintura de François Boucher i Jean-Baptiste Siméon Chardin, dos pintors que tot i ser contemporanis van tenir estils i missatges diferents. Veurem les dures crítiques rebudes per Boucher, sobretot en la figura de Diderot.

I acabarem analitzant *Les odalisques*, tres obres representatives de l'estil del pintor. Una sèrie que representa un món d'intimitat i sensualitat, amb clares influències del món de la *turquerie* i tenint com a font d'inspiració la lectura de *Les mil i una nits*. Es tracta de tres obres de nus femenins en un ambient sensual amb un missatge de clar oferiment. Un exemple del que va aconseguir Boucher amb la seva pintura: obrir la porta al món dels somnis.

2. EL ROCOCÓ

L'origen de la paraula rococó va aparèixer en el segle XVIII, com una derivació de la paraula “*rocaille*”, fent referència a les decoracions en forma de petxines de les grutes i jardins del segle XVII italià i posteriorment francès.

El terme rococó ha presentat grans dilemes a l'hora de determinar la seva cronologia i precisar-ne uns trets característics; inclús se'l va definir com una decadència o la degeneració d'un estil. Existeixen diferents punts de vista, moltes vegades contraposats, que comportà la celebració d'un conveni internacional durant l'abril del 1960 amb el títol *Manierisme, Barroc i Rococó. Conceptes i termes*, del que tampoc se'n tragueren conclusions i acords¹.

Se'l defineix com un estil tardà inspirat en el barroc italià; altres destaquen en una visió més històrica i cultural l'aspecte sensual i eròtic. Tot i les diferents interpretacions, es coincideix a definir-lo com un estil del segle XVIII, i no com una simple moda d'ornamentació.

S'ha de destacar la coexistència en el temps del rococó, amb el barroc tardà, l'academicisme i el primer neoclassicisme; tot i així, el rococó és un estil que es distingeix clarament. Anomenat sobretot art decoratiu, no només per l'atenció a les porcellanes, el mobiliari i als petits objectes, el rococó també aconsegueix que l'arquitectura, l'escultura i la pintura passin a ser ornaments. El fet de que tota obra

¹ Prados 1989: p. 6.

passi a ser un guarniment, creada només com instrument de gaudi, automàticament renuncia a qualsevol interpretació existencial, ètica i estètica².

El rococó com a manifestació artística és variable d'un país a un altre, tot i així existeixen unes característiques d'estil com és l'atenció al detall, la utilització de la corba, la càrrega decorativa, l'erotisme i els temes quotidians, aquestes últimes en la pintura i en l'escultura.

L'ascens de la burgesia formada per financers i comerciants comportà el desenvolupament d'un nou gust en la decoració de les estances. L'augment del nivell de vida de les classes benestants va produir una demanda d'una decoració rococó per crear una vida més agradable³. Aquest nou gust es reflecteix en els interiors dels habitatges; el rococó buscava l'ornamentació compatible amb la confortabilitat, que els espais fossin més íntims i acollidors. Va ser un art per satisfer els capricis, no volia donar un missatge moralitzador, la seva justificació era el gaudi. L'aristocràcia s'hi va emmirallar i va imitar la burgesia.

Però també el rococó podia crear un efecte de repulsió, l'excés decoratiu podia generar un *horror vacui*. Alhora es pot fer una lectura al revés: es pot entendre com un estil amb una naturalesa efervescent, d'estar en permanent creació. Constantment va transgredir les normes generals, la incorporació de la necessitat d'allò personal i íntim provocava per primera vegada, un art que s'adaptava i s'ajustava a les necessitats de la societat.

² Seoane 2000: p. 31.

³ Prados 1989: p. 18.

José María Prados defineix el rococó: *“Ansia de libertad, galantería, amor, femineidad, lujo, comodidad, gracia, juego, fascinación, encanto, movimiento, desequilibrio. Todo esto, incluidas sus contradicciones, es lo que constituye el fenómeno que denominamos Rococó”*⁴.

2.1. El rococó a França

A França es van distingir 3 etapes del rococó. La primera, del 1715 al 1730, coincidia amb la fi de la guerra de Successió; es retornava la capitalitat a París amb la regència de Felip d'Orleans i es començava a plantejar la ideologia rococó. La segona etapa, del 1730 al 1751, fou el període del regnat de Lluís XV; la Cort tornava a Versalles, s'adaptaren les estances al nou estil i va ser l'etapa de més desenvolupament del rococó. La tercera, del 1751 al 1760, la de Madame de Pompadour, es barrejava l'estil rococó amb matisos més classicistes, tal i com es pot veure al Trianon del Palau de Versailles.

Durant la regència de Felip d'Orleans i amb el retorn de la Cort a París, es tornava a les antigues cases; a la noblesa l'hi calia renovar els espais, re decorar amb el nou estil “modern”, que va ser com anomenaven al rococó. Els qui només tenien casa a Versalles es construïren palaus, anomenats *hôtels*. Quasi bé tots desplegaran una decoració interior de gust rococó.

⁴ Prados 1989: p. 13.

Una mirada al rococó. François Boucher.

Al principi, aquestes mansions repetien les idees barroques semblants a les construccions de Versalles, però adaptant-se a proporcions més lleugeres, amb estances habilitades amb l'esperit del nou estil.

A partir de Lluís XV, la Cort tornà a Versalles, les reformes i els *hôtels* es construïren amb una estructura uniforme, una planta baixa per salons i una planta alta per als dormitoris. La recerca de la intimitat comportava la divisió entre els espais públics i els privats. Aparegué un estil per decorar, però no per grans palaus reials, sinó per estances íntimes.

La Cort, la noblesa i la rica burgesia gastaven els seus diners en un món de luxe que tenia la seva manifestació externa més cridanera en la decoració d'interiors de les seves residències, aspecte fonamental del rococó. Però aquesta decoració no fou tant ostentosa com en el segle anterior, amb el nou estil es buscava la gràcia, la lleugeresa i el moviment en una contínua lluita contra la simetria⁵. El món del luxe també afectava a l'ornamentació personal, al vestir, a les joies, es buscava la sorpresa, la varietat; les modes canviaven ràpidament.

“Los motivos decorativos lo inundan todo, pero las formas son utilitarias; rige el principio de la conveniencia, todo debe estar adaptado a su función. Un sillón lo primero que tiene que ser es cómodo”⁶.

En el 1750 a París hi havien uns cinc-cents artesans, orfebres, argenteres, terrissers, ebenistes, treballadors del ferro per balcons, baranes ornamentals, balustrades. Foren uns artesans que s'adaptaren ràpidament a l'estil rococó. El gust per l'exòtic arribà a la

⁵ Prados 1989: p. 12.

⁶ Prados 1989: p. 12.

filosofia, a la literatura i també a les arts figuratives. Les *chinoiseries* (Imatge 1, p. 50), decoracions amb temes orientals, apareixien en tapissos, porcellana i figuretes.

S'ha de destacar la diferència entre l'exterior i l'interior d'un edifici (Imatges 2 i 3, p. 50). La distribució i decoració de l'interior es determinava per les funcions i finalitats de les estances dins l'estil rococó, guanyant en comoditat i intimitat.

En el Segle de les Llums, un dels protagonistes dels interiors va ser la llum. S'evitaven les ombres i els espais foscos, en contraposició amb un exterior amb construccions de dos pisos simètrics, amb façanes ben proporcionades i articulades, allunyant-se de la monumentalitat. *“Esta rica ornamentación apenas sale al exterior de los edificios y si lo hace se coloca con gran timidez en el tímpano de la puerta de entrada o en algunos vanos”*⁷.

Lluís XV conegué, cap el 1740, a madame de Pompadour, procedia de la burgesia i es convertí en la seva amante. Dona culta, aviat prengué part en la vida de la Cort, influint en l'àmbit artístic i polític. Amb ella es començava la tercera etapa. S'envoltava d'artistes, a qui encarregava edificis, pintures i objectes amb aquesta estètica del rococó.

Protectora de Boucher, màxim exponent de la pintura del rococó francès, de qui rebrà classes de gravat, es convertí en el pintor més famós del seu temps (Imatge 4, p. 50). Tot i així, madame de Pompadour, més endavant sense saber-ho, va ser l'impulsora d'una reacció contra el rococó. Degut a la seva intervenció, el seu germà Abel Poisson,

⁷ Prados 1989: p. 28.

futur marquès de Marigny és nomenat director dels Edificis del Rei. Madame de Pompadour va recomanar al seu germà que viatgés a Itàlia per preparar-se professionalment, ho va fer el 1750 acompanyat de l'abat Le Blanc, del gravador Cochin i de l'arquitecte Soufflot. Després d'aquest viatge, en el 1754 Abel Poisson publicava *Supplication aux orfèvres* on llançava les seves idees contra el gust rococó i defensava una tornada al bon gust del segle de Lluís XIV⁸.

S'ha de destacar la passió de Madame de Pompadour pels mobles i objectes d'aquesta època: *"El inventario de las posesiones de Madame de Pompadour en sus diversas casas y "châteaux" tras su muerte ocupó no menos de doscientas cuartillas y dos notarios necesitaron un año para hacerlo. Versailles y los demás edificios reales estaban llenos de muebles y objetos, casi todos vendidos en subasta después de la Revolución"*⁹.

A mitjans del segle XVIII, es començava un moviment contra la llibertat d'abús de decoració del rococó, amb partidaris cap a un estil més auster, foren els primers passos al que s'imposà progressivament, el Neoclassicisme.

2.2. Les institucions acadèmiques

La majoria de les acadèmies foren fundades en el segle XVII. Des del 1671 l'*Académie d'architecture* funcionava, tot i no tenir una regulació legal. Estava sota la

⁸ Prados 1989: p. 18.

⁹ Bazin 1992: p. 206-207.

protecció reial, el primer arquitecte del Rei n'era també el director¹⁰. En l'aspecte teòric seguien una línia bastant clàssica, però durant l'època de màxima ornamentació del rococó foren més lliberals i es permeteren certes *llicències*¹¹.

En el 1717 l'ensenyament de l'Acadèmia es regulà i s'impartien classes de geometria i normes bàsiques d'arquitectura. Jacques François Blondel, el 1742, obrí la primera escola privada. Els primers concursos anuals de l'Acadèmia s'organitzaren a partir del 1720.

A l'*Académie royale de peinture et de sculpture*, creada el 1648, s'hi impartien cursos i tallers i era un centre cultural. Igual que a l'Acadèmia d'Arquitectura, s'hi feien diferents actes, el seu propi *Saló* i conferències.

Per poder ser acadèmic, el demandant presentava una o varies de les seves obres, els acadèmics votaven la seva admissió i si se l'acceptava, se li demanava la realització d'una obra. Després de la Revolució, aquestes obres, guardades a l'Acadèmia, passaren al Louvre. El fet d'estar admès com acadèmic, li permetia el dret a vot, l'assistència a les sessions i podia exposar en el *Saló*.

Els cos docent de les Acadèmies estava compost per professors, adjunts i artistes famosos. Els alumnes cada tres mesos superaven petits premis i una vegada a l'any se celebraven concursos pels grans premis. S'escollia un tema i durant el mes d'abril havien de fer un esbós. Els més bons, els escollits pels acadèmics, permetia a l'autor dedicar-se a executar l'obra definitiva en l'aïllament de les cel·les. En honor al Rei per Sant Lluís, la festa de l'Acadèmia, s'exposaven públicament. Els acadèmics, en vot

¹⁰ Prados 1989: p. 20.

¹¹ Prados 1989: p. 20.

secret, decidien els premis, que consistien en una medalla d'or, que permetia entrar a l'Acadèmia de França a Roma, i medalles de plata.

El 1749 es creà l'*École royale des Elèves protégés*, pensat per una formació exclusiva pels artistes que treballarien pel Rei. Abans de marxar a l'Acadèmia de Roma, els que havien guanyat el concurs anual de l'Acadèmia se'ls nomenava pensionats del Rei i formaven part d'aquesta escola. El 1775, la Reial Acadèmia de pintura i escultura va aconseguir eliminar aquesta escola, ja que minvava la monopolització que posseïen sobre l'ensenyament de l'art¹².

Ens els pensionats de Roma, estudiaven les obres clàssiques i els artistes romans. La feina del director, que era un pintor, tenia una doble vessant: per una part aconseguir l'ensenyament en el centre de formació i per una altra transmetre l'obra francesa en l'àmbit romà. Enviava informes a París sobre l'evolució i els progressos dels artistes.

Alguns pensionats, a part de la formació, també es van preocupar d'aconseguir clientela i inclús participaven en els concursos de l'Acadèmia romana de San Luca.

Per la seva part, el *Saló* de París va ser la manifestació artística més important del segle XVIII. S'exposaven obres dels membres de l'Acadèmia. A partir del 1737, es feien cada any, i des del 1748 cada dos. El lloc on se celebrava, d'aquí prové el nom, era en el *Salon Carré* del Louvre. Es recollia la llista de les obres en un programa oficial, amb una petita explicació, però el que verdaderament tingué una gran transcendència eren les crítiques dels *salonniers*, que eren personatges que es dedicaven a emetre opinions, el més conegut crític fou Denis Diderot. Per altra banda, a la plaça Dauphine se celebrava

¹² Prados 1989: p. 20-21.

cada any l'*Exposició de la joventut*. Aquesta no era oficial i es feia a l'aire lliure. Chardin en els inicis de la seva carrera hi participà¹³.

2.3. Els salons i les "salonnières"

*"El salón literario es uno de los fenómenos más fascinantes de la historia cultural de Europa. Se caracteriza por una larga tradición que abarca varias épocas, con diversos momentos de florecimiento, y que, con rasgos diferentes, se extiende a casi todos los países europeos"*¹⁴.

Apareix en el Renaixement i perdura fins el segle XX, amb unes característiques comunes al llarg del temps. El Saló representava una manera de socialització lliure, on la dona hi jugava un paper essencial. En el Saló es reunien convidats de diferents classes socials i cercles. Normalment ho feien en un dia fix. Els temes de conversa podien ser polítics, filosòfics o literaris: l'art de la conversa es posava al servei de la socialització.

En el segle XVI els temes podien estar relacionats amb el desig de coneixement sobre el descobriment del Nou Món. En el XVIII amb les aportacions de les ciències naturals, generadores d'una nova manera de veure el món, i amb les idees de la Il·lustració. En el segle XIX, es tornà als temes més polítics, sobretot després de les guerres napoleòniques.

¹³ Prados 1989: p. 21.

¹⁴ Von der Heyden-Rynsch 1998: p. 11.

El tret en comú del Saló era el component lingüístic i cultural. La comunicació havia de tenir un caràcter estètic: *“El genio del hablante, el placer y la capacidad de réplica del oyente, junto con la complejidad de las sugerencias, constituyen el fundamento de la cultura del salón”*¹⁵.

Van aparèixer una mena de manuals essencials per progressar en el món dels salons. Eren guies per aprendre a escoltar, a afavorir la conversa, a ser un bon orador, trets imprescindibles per la socialització dins aquests espais.

Existia un cercle d'habituals que es desplaçaven de saló en saló. El segle XVIII, va ser el moment de més efervescència dels Salons. N'existien innumerables. Julio Seoane diu d'aquesta època: *“En el salón es donde el Rococó ha de hablar, el sitio donde se propone y donde habita. También en el salón es donde se forja la Ilustración, de donde parte nuestra modernidad”*¹⁶.

En els salons hi confluïen científics, escriptors, artistes, aristòcrates, burgesos, on es fusionaven diferents veus; era un espai on es discutia, on no calia unificar idees; però no només era això; també era un lloc on s'havia d'habilitar un ambient amb tot el que implicava, fer-lo agradable, convidar amb cura, preparar un àpat, trets en aquest cas característics de l'estil intimista i sofisticat del rococó. Aquesta ambientació es pot veure en l'obra *Le déjeuner d'huîtres* de Jean-François Troy del 1735 (Imatge 5, p. 51).

La *salonnière*, l'amfitriona, és fonamental en els salons. Les *salonnières* organitzaven i moderaven, exercint el difícil art de la conversa. La dona era la creadora d'aquest espai de llibertat i s'allunyava totalment de les entitats culturals de la societat masculina.

¹⁵ Von der Heyden-Rynsch 1998: p. 17.

¹⁶ Seoane 2000: p. 107.

Una mirada al rococó. François Boucher.

La *salonnière* era una dona culta, amb una bona posició econòmica. La seva intel·ligència i gràcia generava un pol d'atracció. Sabia crear un ambient, a vegades amb un component lleugerament eròtic, amb converses divertides; reduïa discrepàncies i actuava com a moderadora.

Anne-Louise Germaine Necker, més coneguda com madame de Staël, era una de les ments més despertes d'aquell moment. Defensava la importància de la maièutica, l'art de donar a llum allò que portem a dins, de treure el millor que cadascú té a dins; el bon conversador extreia el millor de sí mateix i dels altres, tot en benefici d'una bona conversa.

En el Saló sempre hi havia una persona de reputació i renom, qui homenatjava a l'amfitriona, i aportava seguretat als menys hàbils. La tasca de la *salonnière* era ocupar-se d'extreure de cadascun dels convidats els diferents dons per enriquir-los a tots. Voltaire era un assidu dels salons, comentava de les *salonnières*: *"De aquella sociedad presidida siempre por una dama de belleza un tanto marchita que, en vez de su hermosura, deja lucir la aurora de su espíritu"*¹⁷.

En el segle XVIII, París fou el centre de referència dels salons europeus. Amb la Il·lustració va ser quan es produí el moment de major progrés de la cultura francesa del Saló. La gran curiositat del moment es dirigia al coneixement, a la seva interpretació i a la relativització.

Aquesta ànsia de saber comportà una obertura d'horitzons fins llavors desconeguda. Voltaire va ser el primer a donar a conèixer la cultura anglesa i els principis de la

¹⁷ Von der Heyden-Rynsch 1998: p. 52.

glorious revolution, la llibertat d'opinió i religió¹⁸. L'anglomania seguida en el segle XVIII a França nasqué en els salons de París, sota el seguiment de les *salonnières*.

Segons exposaren els germans Goncourt en el seu estudi sobre *La mujer en el siglo XVIII*: “*Las salonnières fueron las ‘patronnes des lettres’, los árbitros del espíritu*”¹⁹. Entre elles s'arrabassaven els visitants de més enginy i així París va esdevenir una ciutat d'un vaivé cultural continu; a qualsevol hora i dia es podia dedicar a un Saló determinat.

Són cinc els salons més destacats del segle XVIII: el de madame de Lambert, el de madame de Tencin, el de madame de Geoffrin, el de madame du Deffand i el de mademoiselle de Lespinasse, també s'ha de destacar el de madame de Necker, mare de la famosa madame de Staël.

En acabar el segle XVIII, més exactament entre el 1749 i 1830, aparegué un moviment paral·lel a la Il·lustració que estava en desacord amb els seus principis, el Romanticisme. Aquesta corrent, tot i tenir un important component filosòfic, donava més importància al sentiment, a la fantasia i a la imaginació; fins aquell moment, el que prevalia era la raó i la voluntat.

Les dues corrents intel·lectuals europees, la Il·lustració i el Romanticisme, foren un potencial revolucionari que provocaren els successos del 1789. La Revolució Francesa, amb el seu màxim representant Jean-Jacques Rousseau, ocasionà un esdeveniment europeu sense precedents. Napoleó volgué sotmetre Europa política i culturalment,

¹⁸ Von der Heyden-Rynsch 1998: p. 55.

¹⁹ Von der Heyden-Rynsch 1998: p. 60.

fent de París, el centre. Aquests fets provocaren unes conseqüències en els salons, pràcticament van desaparèixer.

Després de la Revolució, una de les dones més influents a nivell cultural europeu, fou madame de Staël (1766-1817). Amplià el llegat intel·lectual del segle XVIII i ajudà a iniciar corrents literaris i polítics del segle XIX. La seva mare era una coneguda *salonnière*, madame de Necker, enemiga declarada de Napoleó²⁰.

De molt petita madame de Staël s'envoltà de grans pensadors i destacà per la seva intel·ligència i agudeses de resposta. Es convertí en una *salonnière* fascinant, en el seu Saló literari hi confluïen tant ideals democràtics com de tendència monàrquica. Fou una defensora de Lluís XVI i de Maria Antonieta, fet que li comportà l'exili, primer a Anglaterra, i després a Suïssa, al palau patern de Coppet, que convertí en el centre europeu per conspirar contra el poder de Napoleó. Va fer estades a Alemanya, Itàlia, Àustria, Rússia, combinant una intensa vida social i la publicació d'obres. En el 1814 retornà oficialment a París, s'adherí als Borbons i refusà l'acostament a Napoleó. El 1817 va morir a Coppet.

Yolanda Llubes i Mònica Miró defineixen de madame de Staël el potencial intel·lectual i emocional de l'escriptora de la següent manera: *"Amb una capacitat d'observació innata, no resulta estrany que ben aviat es mostri interessada a posar per escrit, amb ploma d'oca i tinter sempre a punt, les seves vivències, les seves impressions: així, descriu la societat i els esdeveniments històrics del seu temps o ironitza sobre els*

²⁰ Von der Heyden-Rynsch 1998: p. 111.

*inconvenients de la vida mundana amb una finesa extraordinària, no exempta, quan cal, d'ull crític i de sentit de l'humor*²¹.

3. LA PINTURA ROCOCÓ A FRANÇA

Amb l'entrada al nou segle, el interès dels francesos per la pintura augmentà. Es recuperà la naturalesa, sorgí a través de la invocació de grans mestres del passat com Veronese i Correggio i també Rubens. En el discurs pronunciat en les conferències de l'Acadèmia Reial de principi de segle, Antoine Coypel digué: *"Debemos unir a las bellezas sólidas y sublimes de la antigüedad, el refinamiento, la variedad, la ingenuidad y el alma de la naturaleza"*²².

Gràcies a Watteau, Oudry, Chardin, Boucher, La Tour, Greuze i David, per anomenar-ne alguns, la pintura francesa del segle XVIII aprofundí en diversos aspectes de la naturalesa com mai s'havia fet. Coypel també deia que el pintor havia de cercar en el interior de la seva ànima amb l'ajuda de la filosofia²³.

Aquestes idees no eren noves en el segle XVIII, però adquirien una nova importància. Fins llavors, França degut a la política de Colbert de subordinar les arts a l'estat havia quedat antiquada respecte a la resta d'Europa. A finals del segle XVII, França

²¹ Llubes i Miró 2014: p. 7-8.

²² Levey 1994: p. 17.

²³ Levey 1994: p. 17.

redescobrí artísticament Venècia, Nàpols, Flandes i Holanda. Existia un debat anomenat la *querelle* entre la línia i el color. Uns dels principals artistes defensor del dibuix i el classicisme era Poussin, tot i que admirava el color i la “naturalesa” de Tiziano. Els defensors del color admiraven Rubens i la pintura veneciana. El primer grup, els de la línia estaven més propers a la pintura oficial, els del segon grup s’apropaven a una pintura més privada i burgesa, s’influenciaren dels mestres flamencs i holandesos²⁴. A França els partidaris del color vanceren als defensors de la línia.

La discòrdia estava relacionada amb el plaer que podia proporcionar una obra d’art. Si s’obtenia més plaer ignorant les regles i els antics, llavors s’havien d’ignorar? Molière proporcionà una resposta: *“Si las obras conformes a la norma no producen placer alguno y las que sí lo producen no cumplen la norma, debe tratarse necesariamente de una norma mal formulada”*²⁵.

L’existència de l’Acadèmia reial a França, que en l’any 1700 ja comptava amb 50 anys d’història, enlairà a la pintura i a l’escultura franceses del segle XVIII en l’escena social. L’Acadèmia tenia un gran prestigi, ja que era reial, nacional i central i també posseïa un centre a Roma pels seus estudiants. Els joves artistes de talent tenien l’oportunitat de conèixer l’antiguitat i d’apropar-se a la naturalesa a l’estil italià.

L’Acadèmia reial de París també podia tenir els seus perills com a condició acadèmica. Quan algun geni volia formular variacions, l’organització es podia incomodar.

²⁴ Prados 1989: p. 35.

²⁵ Levey 1994: p. 18.

L'Acadèmia responia davant el director general dels Edificis Reials, qui depenia del rei, per això el seu caràcter reial formava part de la seva distinció.

Igual que passà amb l'arquitectura durant el regnat de Lluís XV que es produïren uns canvis anunciats des de finals del segle XVII, on es fugí de l'auteritat; en la pintura succeí el mateix. José María Prados defineix aquest canvi: *“Los franceses estaban cansados de la rigidez de las reglas, de la existencia de una norma para todo, de la simetría como principio fundamental que afectaba a las artes y a las letras pero también a sus propias costumbres. La explosión no se hizo esperar: la triste severidad de los últimos años de Luis XIV propició la alocada alegría de la Regencia”*²⁶.

Tres pintors defineixen els nous gustos amb les seves obres: Watteau, Boucher i Fragonard. Chardin, estrany al gust rococó, però contemporani a aquests pintors, s'especialitzà en les natures mortes i les escenes de gènere.

Un dels més reclamats i cotitzats de la seva època fou Jean Antoine Watteau (1684-1721). *“Un artista tan personal, independiente y grande que trasciende continuamente los límites de su época”*²⁷. La rígida estructura de l'Acadèmia es doblegà quan veié les primeres obres de Watteau. Les seves obres no es van regir per un sistema de patronatge, sinó que molts eren encàrrecs fets per ell mateix.

²⁶ Prados 1989: p. 35.

²⁷ Levey 1994: p. 53.

Una mirada al rococó. François Boucher.

El centre del seu art va ser la preocupació per la humanitat emmarcada en un context social i agitada per les passions. El seu treball estava mogut per un sentiment de tragèdia, com el significat shakespearà de que “*el món és un teatre*”²⁸.

Watteau arribà a París el 1702, començà fent còpies en una fàbrica de quadres, li pagaven molt malament i li donaven un plat de sopa al dia per menjar. Tots els seus biògrafs defensen que va ser la pitjor etapa de la seva vida²⁹. Durant aquest període conegué a Guillot, un artista que l’ajudà i l’introduí en la temàtica de la comèdia italiana.

El 1712 Watteau mostrà uns quadres a l’Acadèmia, aquest fet li comportà que l’invitaren a incorporar-s’hi. Amb 28 anys aconseguí ser un mestre jove i respectat. Durant els 9 anys que li quedaven de vida estigué contínuament en actiu. A la seva obra incorporà escenes populars de gaudi, per un públic burgès francès, tècnicament aplicava la facilitat colorista de Rubens. Watteau estava en l’origen de tota la pintura galant que va arribar.

En les seves obres cultivava temàtiques del món italià, sobretot de la *comedia dell’arte* que va ser considerada perillosa per Lluís XIV perquè posava en dubte el paper del monarca i la va prohibir. Lluís XIV preferia el teatre de gust clàssic, *La comédie*, guanyava en narració, l’italiana era més satírica. Tot i així, Watteau va continuar conreant temes de la *comedia dell’arte*.

Es consagrà amb temes del *divertimento*, un art amè, juganer, els personatges vesteixen a la moda del seu temps, aristòcrates, figures que sovint estan d’esquenes

²⁸ Levey 1994: p. 55.

²⁹ Levey 1994: p. 55.

practicant la conversa. Començà a copsar les escenes de l'art de la conversa practicades als salons de París.

José María Prados exposa sobre el pintor: *“Este es el mundo que conoció Watteau, tanto el oficial como el más popular y el que nos presentó en sus cuadros. Muchos de sus personajes son retratos de actores por él conocidos, pero más que recoger un momento definido o un teatro preciso le interesa expresar el espíritu del espectáculo, siempre dentro de una matizada ironía o con un halo sutil de melancolía, jamás la carcajada o el drama. Un mundo real, pero poetizado”*³⁰.

Una de les seves obres més famoses va ser *Gilles* (Imatge 6, p.51), pintada en els últims anys de la seva vida. Tot i ser una pintura del *divertimento*, la manera com el retrata li dóna un punt melangiós, de solitud, el personatge transmet desencantament en la mirada. El representà amb tota la llum en primer terme, com si l'estigués reivindicant, el dignificà com una escultura clàssica. És el comediant seriós que sent el pes del món i que el pintor eleva a una categoria superior.

Les seves obres estan dotades de molta lluminositat. Començava a utilitzar vernissos poc emprats en la seva època i innovà tècnicament, amb laques xineses que donaven més lluminositat al quadre. Tot i ser un pintor autònom, volia ser reconegut per l'Acadèmia i ho va aconseguir l'any 1717. Va morir el 1721 de tuberculosi, de jove, truncant molt aviat el que podia haver sigut, un dels grans artistes del regnat de Lluís XV.

³⁰ Prados 1989: p. 38.

Un altre exponent de la pintura rococó francesa, va ser Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). La seva família es traslladà a París i davant les qualitats artístiques del fill, els hi van suggerir que li presentessin a Boucher, el mestre li recomanà el taller de Chardin per aprendre dibuix i la tècnica dels colors. En menys d'un any, Boucher l'acceptà en el seu taller³¹.

El 1752 guanyà el primer premi de l'Acadèmia, marxà a Roma, a l'Acadèmia de França i quan tornà a França s'acabà dedicant als temes galants i a la pintura llibertina, incorporava escenes d'amor, prevalent la insinuació davant de la vulgaritat (Figura 7, p.51).

La seva fama el portà a executar *Els progressos de l'amor*, un encàrrec de la nova amant del rei, madame du Barry. Eren quatre panells per decorar la seva residència de Louveciennes. Van ser rebutjats perquè madame de Barry trobava que no encaixava la pintura interior amb l'arquitectura de l'exterior. Segurament, les raons es devien al canvi de gust que s'estava produint durant el regnat de Lluís XV. L'edifici on havien d'anar destinats els panells, era obra de l'arquitecte Ledoux, obert a la nova tendència neoclàssica³². A finals dels anys seixanta va fer una obra més reflexiva i intimista, adaptant-se als nous gustos parisencs, però tot i així la seva fama es ressentí.

Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) fou el gran mestre de les escenes de gènere i de bodegons. Nasqué a París. El seu pare era fuster i provenia d'una família modesta. Els primers anys de la carrera professional de Boucher van ser dificultosos professionalment; però els de Chardin encara ho foren més, ja que havia rebut una

³¹ Prados 1989: p. 58.

³² Prados 1989: p. 60.

educació formal escassa³³. En el 1724 emergí com a pintor professional a l'Acadèmia de San Luca i al poc temps entrà a l'Acadèmia Reial, no pas com a pintor d'història sinó com a pintor de gènere menor³⁴.

El juny del 1728, en el concurs anual de joves pintors celebrat a la plaça Dauphine, exposà l'obra *La Raie* (Figura 8, p. 51), una de les primeres naturaleses mortes que atragueren al públic. Animat pels acadèmics perquè es presentés a l'Acadèmia reial, al setembre del mateix any en fou admès. Una de les dues obres presentades fou precisament *La Raie*.

Amb aquesta pintura Chardin mostrava els trets característics de la pintura morta i les seves preferències en la composició. És típic en les seves obres l'austeritat de l'interior, els pocs objectes corrents col·locats pel seu ús o la sensualitat de les textures. El que no tornà a repetir en cap altra obra d'aquest gènere va ser el realisme, un tant agressiu, en la representació del peix esbudellat.

En l'obra de Chardin trobem una fusió entre tècnica i temàtica. Els personatges són també com naturaleses mortes, perquè els representà inexpressius, absorts i íntegres com un objecte artesanal més³⁵. En els interiors domèstics, la figura del pare no hi està representada i el treball moral, l'ordre i l'educació gira entorn de les dones. Els elements utilitzats per Chardin en aquestes obres segueixen suggerir un missatge

³³ Levey 1994: p. 267.

³⁴ Levey 1994: p. 268.

³⁵ Levey 1994: p. 271

moralitzant, com per exemple en *Le Bénédicité* del 1740 (Imatge 9, p. 52), obra inspirada en la pintura holandesa del segle XVII³⁶.

Abans de la instauració dels Salons periòdics en el 1737, Chardin tant pintava escenes de gènere com natures mortes. Seguí exposant obres a la plaça Dauphine. La seva carrera professional va estar carregada d'èxits, diferenciant-se en tres etapes. Les primeres obres van ser natures mortes modestes, amb un colorisme limitat i textura granulosa, en què la força del quadre es trobava en l'estructura i no tant en la seva superfície més aparent³⁷.

La segona etapa començava aproximadament el 1733. Buscant la inspiració en la pintura holandesa del segle XVII, se centrava en la composició dels personatges. Els primers quadres no tingueren gaire èxit perquè eren de mida gran i més endavant foren petites escenes de gènere amb uns interiors molt encertats. Tot i que s'havia inspirat en les obres dels pintors holandesos del segle XVII per la temàtica, a nivell tècnic se'l distingeix clarament.

De Watteau aprengué a dotar de vida la composició mitjançant la vivacitat del color. *“Al igual que el destello súbito de las medias verdes de la mujer que entra en la tienda representada en la ‘Muestra de Gersaint’, no faltan en Chardin toques com el lazo azul brillante que lleva el cuello ‘L’Écureuse’(Figura 10, p. 52) o, más pertinente aún, las medias de color verde mar que viste sorprendentemente la estricta ‘La Mère laborieuse’³⁸ (Figura 11, p. 52).*

³⁶ Levey 1994: p. 271.

³⁷ Levey 1994: p. 272.

³⁸ Levey 1994: p. 273.

En els últims anys de la seva vida, amb una salut fràgil i amb problemes de vista, adoptà la tècnica del pastel i seguí treballant i exposant. En l'*Autoportrait à l'abat-jour et aux lunettes* (Figura 12, p. 52), del 1775 s'aprecia tot el seu talent en la utilització d'aquesta tècnica. Artistes com La Tour o Perronneau s'hi influenciaren.

Durant 70 anys va demostrar no haver perdut les seves qualitats. Diderot va ser un gran defensor de l'obra de Chardin. Afirmava que era comprensible que no tingués imitadors o deixebles, perquè qui ho intentava es convertia en les seves víctimes.

4. FRANÇOIS BOUCHER

Nasqué a París el 1703, fill del pintor Nicolas Boucher, membre de l'Acadèmia de San Luca. Del 1717 al 1720, segurament feu l'aprenentatge amb el seu pare, però de seguida s'adonà del talent del seu fill i li buscà bons mestres.

Lemoine va ser el primer mestre que tingué i l'influencià en les seves primeres obres de temes bíblics i mitològics. Entre el 1720 i 1721 pintà *Le Jugement de Suzanne* (Imatge 13, p. 53), "*tableau qui incite a Lemoine à lui prédire un brillant avenir*"³⁹.

El 1723 es presentà al concurs de l'Acadèmia de pintura i escultura i guanyà el primer premi de pintura, amb *Evilmedorach, fils et successeur de Nabuchodonosor, qui délivre*

³⁹ Joulie 2003: p. 19.

des chaînes Joachim que son père avoit tenu captif depuis dix-sept ans. El premi consistia en una beca que permetia una estada a Roma, de com a mínim tres anys, per perfeccionar els estudis de pintura. Boucher no va rebre el premi per la manca de places, degut a què el Duc d'Antin havia prolongat l'estada als seus favorits.

Del 1723 al 1728 fou contractat com a gravador i dissenyà per a Jean-François Cars, que li oferia una pensió de 60 lliures mensuals. En el 1725 Boucher participà a l'Exposició anual de la plaça Dauphine. Paral·lelament, de l'any 1727 al 1728, treballà amb 25 dissenys per a la tercera edició de la *Història de França*, de P. Gabriel Daniel.

El 1728 Boucher marxà a Roma pel seu propi compte, acompanyat de Carle, Louis-Michel i François Vanloo. Fou acollit en un annex de l'Acadèmia de França per Nicolas Vleughels, el seu director. Els nouvinguts es van presentar al concurs de disseny de l'Acadèmia de San Luca de Roma. Carle Vanloo i el seu nebot François van guanyar en dues categories.

Segurament Boucher no es va poder presentar per problemes de salut, tal i com indicava el *Papillon de la Ferté* (1776,II). Aquest diari també comentava de Boucher que havia executat diverses obres de gran qualitat a l'estil dels flamencs⁴⁰.

Durant l'època d'aprenentatge s'influencià del sentit decoratiu de Lemoine, de la lleugeresa de Watteau, de decoradors com Pietro de la Cortona i Luca Giordano, dels venecians, especialment de Veronese i de Sebastiano Ricci.

El 1731 al tornar d'Itàlia fou nomenat acadèmic com a pintor d'història. La primera pintura de Boucher data del 1732, *Vénus demande à Vulcain des armes pour Enée*,

⁴⁰ Joulie 2003: p. 21.

(Imatge 14, p. 53). Pertany a una sèrie de pintures de grans dimensions que l'artista pintà per l'advocat François Derbais, fill de l'escultor Jérôme Derbaix, fet que li comportà ser més conegut.

El 1735 és designat professor de l'Acadèmia. En el 1736 començà la primera obra per la Manufactura de Beauvois, sota la direcció d'Oudry. Pintà les primeres composicions de tapissos anomenats *Fêtes Italiennes* (Figura 15, p. 53) . Hi representà temes pastorals que agradaven als ambients aristocràtics, ja que portava la natura als interiors. També la influència de les *chinoiseries* es reflecteix en els esbossos fets el 1742 per uns tapissos de Beauvais, conservats a el Museu de Besançon (Imatge 1, p. 50).

A Europa, el gust per la *chinoiserie* anava en augment. S'importaven sedes i porcellanes de l'Extrem Orient, es volia conèixer i imitar els models xinesos. El gènere xinès prenia protagonisme en el segle XVIII a França. Watteau decorava inspirat amb figures xineses el castell de Muette. Boucher, Jaurat et Aubert hi van fer gravats amb la mateixa temàtica⁴¹.

Boucher passà a ser el pintor preferit de l'aristocràcia i de la Cort i li encarregaven obres pels *hôtels* de París. La primera comanda oficial va ser la de pintar en grisalla les quatre Virtuts pel plafó de la cambra de la reina de Versailles, el 1735. Un any després, pintà *La Chasse au léopard* (Imatge 16, p. 53) per la galeria dels petits apartaments del rei a Versailles.

⁴¹ Montebello 1986: p. 206.

El 1737, després del suïcidi de Lemoine, Jean-Baptiste Massé encarregà a Boucher continuar amb la tasca de reprendre o millorar els dissenys que Massé havia preparat per la decoració dels sostres de Versailles per LeBrun.

Boucher es convertí en un artista de gran èxit. A part dels encàrrecs, cada any exposà al Saló, menys algun any, com en el 1755, que decidí no presentar cap obra degut a les dures crítiques rebudes en els darrers anys. Aquell mateix any rebia l'encàrrec de set quadres pels Gobelins, els nous apartaments del rei a Compiègne, que finalment no els va executar. Més endavant, Lluís XV autoritzà a Boucher, Carle Vanloo i Jean-Baptiste Marie Pierre et Joseph-Marie Vien, a fer els cartrons per Gobelins: *Les amours des Dieux*.

Madame de Pompadour va ser una clienta i protectora del seu art. El 1752 se li va oferir un taller en el Louvre, el 1755 fou inspector de la manufactura de tapissos Gobelins, en el 1761 va ser anomenat rector de l'Acadèmia, en el 1765 l'anomenaren primer pintor del Rei, reemplaçant Carle Vanloo, mort el mateix any .

La gran majoria dels seus quadres tracten temes mitològics i al·legòrics i amors dels Déus. En les seves pintures apareixen, igual com ho havia fet abans Rubens, nimfes, amorets, sàtirs, cossos femenins nusos de colors anacarats. A Venus li dedicà més de 50 quadres (Figura 17, p. 54). La majoria dels seus quadres són de mides petites i estaven destinats a decorar *hôtels* parisencs o apartaments reials. Abans de pintar-los sabia el seu destí, tenia en compte els colors, els elements decoratius, la llum que hi havia a l'habitació.

A part dels temes decoratius, la realitat de la vida quotidiana el portà a pintar quadres de gènere amb escenes d'interiors, ambients tant de caràcter humil com aristocràtic. Es presentava un model de família estàndard, benestant, en la qual la dona sap llegir i

educa, des de casa. S'hi mostren interiors, decoracions, miralls, rocalles, mobles, rellotges, mostrava tant el refinament d'una casa aristocràtica com el d'una d'humil, però decent.

Dissenyà per les arts decoratives molts dibuixos que serviren per fabricar petites escultures elaborades a la fàbrica de Vincennes-Sèvres. Il·lustrà llibres, per l'edició de les *Metamorfosis* d'Ovidi, i per les obres de Molière (1734-35).

Boucher també és reconegut per ser un pintor de l'erotisme, com es destaca a *Hercule et Omphale* (Figura 18, p. 54). En aquesta obra utilitzà els colors per intensificar la passió. La mà d'Hèrcules sobre el pit de la reina Omphale intensifica l'excitació que es viu a l'escena.

L'artista, tot i el seu èxit, no va estar exempt de crítiques. Diderot va ser un crític ferotge de Boucher, el qualificava de frívol i de fer una pintura lleugera, sense transcendència, tant pels temes com per l'execució. Diderot va ser un dels pensadors dels grans temes universals.

Artista de gran vitalitat, disposa d'una gran quantitat d'obra. Al final de la seva vida se la considerava monòtona de temàtica, però també els gustos del moment havien començat a canviar. Tot i així, Boucher va tenir molts imitadors i seguidors, tot i que els hi faltava l'energia i l'enginy del mestre.

4.1. François Boucher i Jean-Baptiste Siméon Chardin

François Boucher i Jean-Baptiste Siméon Chardin representen dos estils totalment diferents en la pintura del segle XVIII, tot i que ambdós posseeixen diverses característiques similars. Una d'evocadora, com la delicadesa amb les representacions, una altra amb el color, descriptiu i vibrant⁴².

Tots dos pintors van néixer a París, Boucher en el 1703 i Chardin en el 1699. Chardin va ser acceptat a l'Acadèmia francesa a l'edat de 29 anys, com especialista en pintura de bodegons i Boucher als 31 com a pintor de temes històrics. En el 1730, tots dos eren pintors amb èxit, innovadors de gèneres.

Des del 1733 al 1750 pintaren unes obres on la protagonista és la dona, enfeinades en les rutines diàries de la llar. Si s'analitzen les semblances i diferències en una obra concreta de cadascun, tant Chardin amb *Femme prenant du thé* del 1735 (Figura 19, p. 54), com Boucher amb *Une dame sur son divan* del 1743 (Figura 20, p. 54), representaren a les seves mullers. En les dues obres s'entreveu la visió personal i domèstica dels pintors.

Tots dos atorgaren atenció al detall i a la sofisticació de les arts decoratives pròpies del segle XVIII, les similituds dels dos pintors s'acaben aquí. Ambdós transmetien aspectes de la vida francesa des de diferents punts de vista.

⁴² Dulau 2008: p. 9.

Chardin jugava amb la combinació de colors: la decoració de la tassa de porcellana amb la de la taula; el color blau de la tassa lliga amb el llaç del cabell i de la roba de la protagonista; les ratlles vermelles del vestit de la dona ressalten igual que el vermell de la taula. El que Chardin volia transmetre des del component psicològic fou la captura del moment, un fet de la vida quotidiana, col·locant pocs elements per prioritzar un estat d'ànim⁴³.

Per la seva part, Boucher representava a la seva muller vestida seguint la moda rococó. El color del llit es complementa amb el vestit rosa i les sabates; utilitzava arts decoratives orientals; la decoració de l'interior definia la moda parisenca característica de l'estil rococó. Il·lustrà la seva devoció i amor per la vida galant, un món sofisticat i seductor, creat per complaure els sentits i el intel·lecte.

En les dues obres hi ha una diferència en la manera de representar les escenes, segons Levey: *“Existe un aspecto ideal en el arte de Chardin, por el que el valor moral asociado al goce de la austeridad es tan elevado como el que reserva Boucher al disfrute del lujo”*⁴⁴.

Boucher i Chardin il·lustren les característiques més importants de la moda de la dona entre el 1730 i 1740. *“The details of Chardin’s dresses are sometimes obscured, half-hidden by a hood, head-scarf, apron or cape. By contrast, Boucher revelled in the subtleties of the latest fashionable details”*⁴⁵.

⁴³ Dulau 2008: p. 24.

⁴⁴ Levey 1994: p. 267.

⁴⁵ Hyde 2006: p. 86.

El 1741 Chardin presentà en el Saló l'obra *Le toilette du matin* (Figura 21, p. 55), el pintor tornà a mostrar una escena de la seva pròpia llar. “Chardin created an evocation of the Parisian interior and feminine elegance that Europe so much admired”⁴⁶.

L'escena de *La Toilette* va ser tractada per pintors contemporanis de Chardin i Boucher. En l'obra Chardin focalitzà l'atenció en la nena petita i la seva tutora abans de marxar a la missa de diumenge. Optà per col·locar pocs elements de la moda de l'època donant importància a l'element psicològic de l'escena. La simple mirada de la nena al mirall i el detall de la col·locació del llaç per part de la tutora dotaven a l'obra d'una gran elegància. Chardin aconseguia un doble missatge: complaure l'ull de l'espectador i capturar la veritat, era una imatge d'un ideal de la vida quotidiana⁴⁷.

Bazin diu: “Chardin pintó naturalezas muertas y cuadros de género que muestran en su intimidad la vida de la ‘petite bourgeoisie’ parisina, a la que él mismo pertenecía. Con él, como con Vermeer, la mujer es el alma de estas casas modestas. En contraste con la monotonía de la pintura ilustrativa de la época, Chardin creó por sí mismo un tratamiento extremadamente fino y de gran sensibilidad, conseguido por medio de sucesivas aplicaciones de pincel cargado, confirmando sus emociones delante del objeto real”⁴⁸.

Boucher un any després de la presentació de l'obra *Le toilette du matin* de Chardin mostrà la seva pintura *La toilette* (Figura 22, p. 55). Totes dues obres tenien elements

⁴⁶ Dulau 2008: p. 90.

⁴⁷ Dulau 2008: p. 90.

⁴⁸ Bazin 1992: p. 202.

en comú, per exemple en la manera com vestien la taula, ambdós oferien una mirada d'una escena de la vida quotidiana del segle XVIII. No obstant això, les diferències són significatives en l'aparença global.

Boucher no li donava importància a la qüestió psicològica com Chardin. Boucher creava una escena de la intimitat femenina pròpia de la França contemporània. Incorporava tota una sèrie d'elements decoratius propis de l'estil galant i objectes provinents de l'Extrem Orient per donar a conèixer els interiors parisencs.

Aquest fou el missatge de Boucher: mostrar un interior parisenc en una escena de la vida quotidiana femenina en un ambient de luxe; molt diferent fou el que Chardin volia mostrar: la sensibilitat i la senzillesa de la quotidianitat portava un missatge moralitzador implícit en clau calvinista, ja que la sobrietat i l'austeritat va associat a un valor moral.

4.2. Boucher a ulls de la crítica

Boucher, d'origen humil, arribà al més alt nivell de distinció de la pintura francesa del segle XVIII, aconseguint el càrrec de primer pintor del Rei i el de director de l'Acadèmia. Es guanyà la fama i el reconeixement gràcies a la seva gran capacitat de treball, versatilitat i enorme inventiva.

Melissa Hyde en el seu estudi sobre els crítics de Boucher definia el pintor com: *"Elegant, agreeable, seductive, charming, lively, fecund, delicate, voluptuous,*

*imaginative: these were the adjectives most often marshaled to praise Boucher's distinctive rococo painterly idiom*⁴⁹.

Però també fou durament criticat, un dels seus crítics més assidus va ser Denis Diderot. En el famós passatge del *Saló* de 1761, Diderot donava les raons del perquè el públic estimava Boucher: *“Son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coqueterie, sa goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées, sa débauche, doivent captiver les petits-maîtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule que ceux qui sont étrangers au vrai goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l’art...”*. Tot i que li reconeixia que tenia una bona tècnica pictòrica, sentenciava amb la frase: *“Les gens d’un grand goût, d’un goût sévère et antique, n’en font nul cas”*⁵⁰.

El primer escrit elaborat per Diderot d'un *Saló* és del 1759, en aquest any Boucher tenia una plaça modesta, només hi presentà una obra *La Nativitat*. La pintura no figurava en el llibret. Diderot assenyalà de Boucher: *“Cet homme qu’on a très bien nommé le Fontenelle de la peinture finira par les gâter tous”*⁵¹.

A mida que van passant els anys, les crítiques de Diderot es van anar endurint. En el 1763 el qualificà com un home que portà a la ruïna als joves aprenents de pintura: *“Cet homme est la ruine de tous les jeunes élèves en peinture. A peine savent-ils manier le pinceau et tenir la palette qu’ils se tourmentent à enchaîner des guirlandes d’enfants, à peindre des culs joufflus et vermeils, et à se jeter dans toutes sortes d’extravagances*

⁴⁹ Hyde 2006: p. 1.

⁵⁰ Brunel 1984: p. 112.

⁵¹ Brunel 1984: p. 65.

*qui ne sont rachetées ni par la chaleur, ni par l'originalité, ni par la gentillesse, ni par la magie de leur modèle; ils n'en ont que les défauts*⁵².

En el 1765, just abans de l'obertura del Saló, Boucher va ser nombrat primer pintor del Rei, després de la mort de Carle Vanloo. Possiblement aquest fet ajuda a entendre, el to d'acusació utilitzat per Diderot en el Saló d'aquell any. El titllà de desconexedor de la delicadesa, de falta d'honorabilitat, de gust: *"J'ose dire que cet homme ne sait vraiment ce que c'est que la grâce; j'ose dire qu'il n'a jamais connu la vérité; j'ose dire que les idées de délicatesse, d'honnêteté, d'innocence, de simplicité, lui sont devenues presque étrangères; j'ose dire qu'il n'a pas vu un instant la nature, du moins celle qui est faite pour intéresser mon âme, la vôtre, celle d'un enfant bien né, celle d'une femme qui sent; j'ose dire qu'il est sans goût"*⁵³. Durant 10 anys Diderot utilitzà termes reprenedors contra Boucher, com corrupte i fals mestre.

L'hostilitat de Diderot cap a Boucher s'ha d'interpretar com la reacció contra la decadència d'un cert gènere. Boucher encarnava la figura del pintor ideal d'una generació. Tot i tenir talent i tècnica, la seva pintura es posava al servei d'un art galant, decoratiu, estil menyspreat per Diderot. I encara més gran va ser la seva decepció, quan el rei anomenà Boucher primer pintor, el crític comentava com el Saló s'omplia de quadres amb escenes pastorals.

Diderot defensava un tipus de pintura d'un passat recent, com el que representava Jouvenet, o d'un passat més llunyà, dels mestres del classicisme bolonyès i romà, com Guido Reni i els Carracci. El crític sentia una profunda admiració per Chardin, Vernet i

⁵² Brunel 1984: p. 102.

⁵³ Brunel 1984: p. 102.

Greuze. Van ser tres representants de gèneres inferiors. A Chardin li reconeixia una tècnica sublim. En el 1765 va escriure: *“Si le sublime du technique n’y était pas, l’idéal de Chardin serait misérable”*⁵⁴.

En el Saló de 1767, Diderot ja molt a prop de les idees de Rousseau, acusà l’excés de luxe de la societat del moment, defensà la pèrdua de gust, i va predir que el luxe portaria a la ruïna: *“O richesse, mesure de tout mérite! Ô luxe funeste, enfant de la richesse! Tu détruis tout, et le goût, et les mœurs; tu arrêtes la pente la plus douce de la nature. Le riche craint de multiplier ses enfants. Le pauvre craint de multiplier les malheureux. Les villes se dépeuplent”*⁵⁵.

Anuncià les concepcions artístiques de la Revolució i el que es produiria en l’art del segle XIX, on se seguirien dues línees, una al costat de les Acadèmies, els concursos i els Salons i per l’altre costat el d’un gènere per la clientela privada, els retrats, les natures mortes i el paisatge.

Rousseau, en el 1750 amb *Discours sur les sciences et les arts*, criticà la pintura francesa del rococó i exigia un estil moralitzador, amb responsabilitat social, un art per la societat: *“ Les arts, comme les sciences doivent leur naissance à nos vices: nous serions moins en doute sur leurs avantages s’ils la devaient à nos vertus”*⁵⁶.

⁵⁴ Brunel 1984: p. 107.

⁵⁵ Brunel 1984: p. 108.

⁵⁶ Rousseau 1750: Seconde partie.

Boucher passà a ser el focus de les crítiques, durant un període de 10 anys, del 1750 al 1760, va rebre dures crítiques, tot i que no eren comparables amb els cruels comentaris de Diderot.

5. EL NU FEMENÍ A PARTIR DE BOUCHER

En el segle XVIII, París fou considerada la capital del llibertinatge per les elits europees. *“Les novel·les del marquès de Sade donen informació sobre els llocs de llibertinatge. Els establiments que freqüentava li servien de model per a les seves narracions”*⁵⁷. París es considerava la ciutat més sexual de l'època.

L'any 1737 Jacques-François Blondel en el seu tractat d'arquitectura recollí la distribució i composició de les *petites maisons*, palauets destinats a practicar el plaer més refinat. Els arquitectes més destacats de l'Àntic Règim aplicaren aquests principis de Blondel per satisfer la demanda d'espais íntims per una nova clientela adinerada. Es buscava seduir a través de l'arquitectura.

“L'atenció que es presta als efectes psicològics de l'entorn és pròpia de l'empirisme del segle XVIII. Les teories de la filosofia materialista i sensualista es precisen i es desenvolupen a tot Europa, malgrat la censura. John Locke i després Pierre-Adrien Helvétius afirmen que l'ànima només té idees com conseqüència de les seves

⁵⁷ Caters 2016: p. 27.

sensacions. 'Sentir, i sentir intensament, és una manera d'accedir a la consciència de l'existència'”⁵⁸.

El teòric de l'arquitectura Blondel en el seu tractat prolongà la tradició de l'alcova, del tocador i d'altres espais per a la intimitat específics del segle XVIII. *“Aquells espais 'pochés', practicats dins el gruix de les parets concebuts per al secret, van permetre que es desenvolupessin les intrigues llibertines”⁵⁹.*

El Marquès de Sade a *La filosofía en el tocador* utilitza aquest mobiliari per desenvolupar una escena d'intimitat, Madame de Saint-Ange li deia a Eugenia: *“Pasemos, pues, a mi tocador; allí estaremos más cómodas. He avisado a la servidumbre; puedes estar segura de que no se les ocurrirá interrumpirnos. (‘Pasan al tocador con los brazos entrelazados’)”⁶⁰*

Va ser en aquest context de seducció i erotisme on François Boucher en els seus quadres mitològics abordà el nu femení d'una manera desconeguda des de Rubens i sense rivalitat fins Renoir⁶¹. La seva pintura expressà el gust d'una època, fou el pintor de la França galant. Omplí els seus quadres de nimfes, amorets, de dones despullades, que segons els Goncourt *“son mujeres desnudadas”⁶².*

Boucher utilitzava dues models a l'hora de representar els nus femenins, una d'estilitzada, fina i elegant i un altre de més grossa i vulgar. Sembla ser que la segona

⁵⁸ Caters 2016: p. 67.

⁵⁹ Caters 2016: p. 76.

⁶⁰ Sade 2009: p. 26.

⁶¹ Levey 1994: p. 214.

⁶² Prados 1989: p. 44.

dona era la famosa Louise O'Murphy, inclosa en les *Memorias* de Casanova⁶³. Pintà a la model en una de les seves obres més famoses sobre el tema de *L'odalisque*. A partir d'aquesta pintura l'artista va introduir el nu femení de dones reals.

Boucher sempre va tenir reputació de ser el pintor de l'erotisme. Amb l'obra *Hercule et Omphale*, presentà els personatges amb una sensualitat desbordant. Aconseguí mostrar la passió dels dos personatges amb la utilització d'una llum difosa i colors intensos per l'interior de l'estança.

Una altra obra *Jupiter, sous les traits de Diane, séduisant Callisto* del 1759 (Figura 23, p. 55), va ser una de les escenes més representades per Boucher, pintà un episodi de contingut eròtic, mostrà a dues dones nues o semi nues. "*L'histoire provient de la source favorite de Boucher, les 'Métamorphoses' d'Ovide (livre II). Il est caractéristique du peintre qu'il ait choisi l'épisode de la séduction et non sa conséquence, contrairement à la tradition picturale prépondérante*"⁶⁴.

François Boucher deixà nus femenins d'una gran bellesa, d'extraordinària sensualitat i amb un clar component eròtic. S'atreví a pintar dones nues reals, no només figures mitològiques. Una sèrie que li proporcionà tanta fama com crítica van ser *Les Odalisques*.

⁶³ Prados 1989: p. 44-45.

⁶⁴ Montebello 1986: p. 286.

5.1. *Un cas paradigmàtic en l'obra de Boucher. Les odalisques*

Les odalisques, possiblement, va ser la sèrie que li va donar més fama. Amb aquest tipus de temes intentà exposar les imatges de l'imaginari masculí, en un ambient orientaltzat. Més endavant aquestes imatges, Delacroix i Gericault les van utilitzar i explotar, dins l'exotisme orientalista de base romàntica⁶⁵.

Boucher trobà un mercat que es decantà per temes de circulació íntima, també van ser presentats en exposicions. En aquesta sèrie s'hi poden veure representats trets característics del rococó, la intimitat, la superficialitat i la quotidianitat, escenes de seducció per un *voyeur* que es deixava portar per un joc eròtic.

El 1715 l'ambaixador otomà, Mehmet Reza Bey visità França, va ser un dels grans esdeveniments del regnat de Lluís XIV, succés pintat per Watteau i gravat per Boucher en les *Figures de différents caractères*. Paral·lelament es va crear una moda orientalista, es van publicar diferents obres com les *Lettres Persanes* de Montesquieu, en el 1721, sobre la visita del nou ambaixador otomà Mehmet Effendi, o els gravats de Jean-Étienne Liotard, durant el seu viatge a Constantinoble, del 1738 al 1742, que van començar a circular per París a partir del 1743⁶⁶.

Tant a Boucher com a la societat del segle XVIII, l'erotisme de Turquia els hi produí una gran atracció. El pintor es va veure influenciat per aquestes obres, tot i que el món de la *turquerie* no li va causar tanta fascinació com la *chinoiserie*.

⁶⁵ Hedley 2004: p. 183.

⁶⁶ Hedley 2004: p. 184.

Per Boucher, les històries dels harems i la lectura de *Les mil i una nits* (traduïda al francès per Galliard el 1704)⁶⁷, li van ser una gran font d'inspiració. Carle Van Loo, amic i rival de Boucher, havia aclaparat el mercat dins d'aquesta línia; tot i així, Boucher es va obrir camí tímidament dins aquesta temàtica, oberta pel que havia sigut company de viatge a Roma.

El 1743 pintà *L'Odalisque brune* (Figura 25, p. 56) va ser el primer exemple on es pot trobar l'estil de l'obra de Boucher. La postura com està col·locada la model remet a les seves primeres obres de la figura femenina, incorporades en els seus treballs sobre deesses i nimfes mitològiques, com *La Naissance de Vénus*⁶⁸ del 1740 (Figura 24, p. 55).

Va ser la primera vegada que va fer un nu gairebé complert, fora d'un context mitològic. En el segle XVIII, existia una estreta línia divisòria pel que es tracta als nus, eren acceptats en temes mitològics, però podien titllar al pintor d'obscè o libidinós fora d'aquesta temàtica. Per donar-li a l'obra un punt d'honestedat, l'omplí d'una lluminositat exòtica, velada⁶⁹.

L'interior és la visió d'un harem amb una catifa arrugada, amb coixins. La model porta unes arracades de perles i un pentinat amb una ploma i el pintor la representava com una odalisca. Aquesta obra s'engloba dins una tradició artística a França que més

⁶⁷ Hedley 2004: p. 184.

⁶⁸ Montebello 1986: p. 221.

⁶⁹ Montebello 1986: p. 221.

endavant fou seguida en el segle XIX per Ingres i Delacroix i en el segle XX per Picasso⁷⁰.

Boucher intentà justificar i defensar la pintura dins un context d'exotisme, no com una imatge de desig, però la postura de la noia, la seva bellesa, la tècnica utilitzada, la fa atractiva i desitjada sexualment. Diderot considerava la posició de la model com una invitació al plaer: *“Car enfin n'avons-nous pas vu au Sallon il y a sept à huit ans, une femme toute nue étendue sur des oreillers, jambes deçà, jambes delà, offrant la tête la plus voluptueuse, le plus beau dos, les plus belles fesses, invitant au plaisir, et y invitant par l'attitude la plus facile, la plus commode, à ce qu'on dit même la plus naturelle, ou du moins la plus avantageuse... N'en déplaise à Boucher, qui n'avait pas rougi de prostituer lui-même sa femme, d'après laquelle il avait peint cette figure voluptueuse...”*⁷¹

Pintures com aquestes provocaren que es titllés a Boucher d'incontinent sexual, de luxuriós, possiblement injustament, eren punts de vista del segle XVIII, també consideraven que la dona que es deixava retratar d'aquesta forma era prostituta. En defensa del pintor, una dona a Restif de *Le Bretonne* explicà que gràcies a la feina de model feta a Boucher i als seus alumnes sortí de la misèria; cobrava quatre vegades més que fent de bugadera; va ajudar al seu marit malalt i sempre es va sentir respectada tant per Boucher com pels seus alumnes.

Les altres dues pintures de les Odaliques són retrats de Marie-Louise O'Murphy. Boucher va afirmar que després de veure centenars de nus de dona, només en una

⁷⁰ Hedley 2004: p. 185.

⁷¹ Montebello 1986: p. 220.

model havia trobat la forma de l'ideal femení, la model perfecte, la de més gran bellesa. Comentà que la primera vegada que la va pintar, tant sols tenia quinze anys, referint-se a Marie-Louise.

L'Odalisque blonde (Figura 26, p. 56) del 1752 és un dels quadres més famosos de l'artista, existeix una hipòtesi que va ser una versió pel germà de Madame de Pompadour, el senyor de Vandières. Volia un quadre per enriquir el seu gabinet particular. També es comentava que és poc probable que el germà de Madame de Pompadour adquirís una imatge d'una nena, perquè no hauria sigut ben tolerat per la seva germana.

Una altre versió, més ben documentada, defensa que Lluís XV va quedar impressionat al veure Marie-Louise O'Murphy i que la convertí en una més de les seves amants⁷². La noia es traslladà a viure al "*Parc dels cérvols*", possiblement va ser aquí on Boucher va pintar els dos quadres en la mateixa postura.

Marie-Louise O'Murphy està ajaguda sobre un divan, recolzada sobre el ventre, amb les cames entreobertes, amb una clara postura d'incitació sexual cap a l'espectador. Està situada en el centre de la imatge, les natges fan d'eix de la composició. El pintor utilitzà uns colors en la composició, on es destaca el cos de la model per sobre del blanc del coixí i del llençol, amb els tons verdosos i ataronjats de l'ambient, el cos es presenta nu i amb una clara proposició d'oferiment.

⁷² Montebello 1986: p. 261.

Le jeune fille couchée (Figura 27, p.56) del 1751 és idèntica a *L'Odalisque blonde* i només canvien els colors; en aquesta versió no hi ha la tela de color rosa⁷³.

Les dues composicions són totalment rococó, es presentava un interior, una imatge individualista, la utilització de la llum i de colors suaus per aconseguir una visió sensual i delicada, sense perdre el missatge explícit de suggeriment. Una pintura on l'artista aconseguí enamorar a l'espectador. Es sosté, que Boucher s'influencià de Rubens, per les pinzellades detallades i l'ús de colors vius, les superfícies semblen porcellanes.

Es comentava que Lluís XV va acabar repudiant a Marie-Louise per les diferències existents amb l'amant favorita del rei, madame de Pompadour. La va fer fora, però abans, li atorgà una bona dot i li organitzà un matrimoni amb un noble.

Les tres obres s'engloben dins les pintures de nus femenins que tant pintà Boucher, tot i que a diferència de la resta, les tres odalisques, no eren figures mitològiques o deesses, sinó dones reals.

6. CONCLUSIONS

Amb la mort de Lluís XIV el 1715 es produí un canvi radical en la societat francesa. Els últims anys del monarca van estar marcats per contínues guerres, fam i revoltes populars. Amb Lluís XV la Cort es traslladà a les Tuileries, marxant del Palau de Versailles. Més endavant el monarca tornà a Versailles el 1722.

⁷³ Montebello 1986: p. 263.

Una mirada al rococó. François Boucher.

Amb el trasllat de la Cort a París, la ciutat es convertí en la capital intel·lectual d'Europa. La mateixa posició ocupà l'art, amb el regnat de Lluís XV es desenvolupà l'estil rococó. Una nova classe social refinada, la burgesia, també contribuï a la difusió del nou gènere artístic. Els francesos de principi del segle XV van acollir de bon grat l'ornamentació i decoració del nou estil. Després de l'austeritat del passat segle la societat cercà l'art de viure, el gaudi; buscaven decorar els interiors combinant confort, elegància i refinament, seguint el nou estil galant.

Per tant, el rococó defineix una societat que va adquirir una nova sensibilitat cap a l'art de viure. Aquests canvis també es van reflectir en el món de la pintura. Es va fugir de la foscor, la vellesa, la tragèdia i la violència; es representaren escenes mitològiques amb déus i amoretts carregats de sensualitat; les escenes de gènere van adquirir protagonisme influenciats pels mestres flamencs i holandesos.

La pintura de Boucher va ser el protagonista dels anys centrals del segle XVIII. Tot i les dures crítiques rebudes per Diderot, igual que més endavant Baudelaire ho fés amb Ingres. Encara hi ha qui defineix la pintura de Boucher com superficial i enganyosa, res més lluny de la realitat.

Es troba en l'obra del pintor una mirada de "veritat", amb una capacitat real recollia tots els detalls del vestir, de l'ambient i del mobiliari "moderns". Boucher va ser el millor deixeble pòstum de Watteau: vivaç, elegant, graciós i sobretot natural. Tot i la seva inventiva, les seves composicions sempre van mantenir una coherència fins al final de la seva carrera, tenia la capacitat de dibuixar amb la pintura, només Fragonard mantingué aquesta qualitat.

El seu art no tenia la intenció de ser moralitzant, a diferència de la pintura de Chardin. Boucher durant trenta anys demostrà un gran talent, dissenyà tapissos i decorats,

Una mirada al rococó. François Boucher.

retrats, extraordinaris quadres mitològics, paisatges meravellosos i abordà el nu femení com no s'havia fet des de Rubens.

Va saber copsar com cap altre la societat del moment, la seva mirada exemplifica una realitat viscuda en el segle XVIII. Abans de la rebel·lió neoclàssica, l'obra extensíssima de Boucher contribuï a la difusió de l' estil rococó. Considerat com un dels millors pintors del segle, l'artista ajuda a analitzar la vida i els gustos dels seus contemporanis.

7. BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, GERMAIN. (1992). *Barroco y Rococó*. Barcelona: Ediciones Destino, S.A.
- BRUNEL, GEORGES. (1984). *Diderot & l'art de Boucher a David: les salons 1759-1781*. París: Ministère de la culture.
- CATERS, ADÉLAÏDE DE., FERRÉ, ROSA. (2016). *1000 m2 de desig: arquitectura i sexualitat*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- DULAU, ANNE. (2008). *Boucher & Chardin, Masters of Modern Manners*. London: Paul Holberton publishing.
- HEDLEY, JO. (2004). *François Boucher: Seductive Visions*. Londres: Wallace Collection.
- HUNTER-STIEBEL, PENELOPE. (2008). *La volupté du goût: La peinture Française au temps de Madame de Pompadour*. París: Somogy.
- HYDE, MELLISA LEE. (2006). *Making up the Rococo. François Boucher and His Critics*. Los Angeles: Getty Publications.
- JONES, STEPHAN RICHARD. (1992). *Introducción a la Historia del Arte, el siglo XVIII* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- JOULIE, FRANÇOISE. (2003). *François Boucher, hier et aujourd'hui*. París: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- LEVEY, MICHAEL. (1994). *Pintura y escultura en Francia 1700-1789*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

MADAME DE STÄEL. (2014). *De la influència de les passions en la felicitat dels individus i de les nacions*. Pals (Girona) : L'art de la memòria.

MONTEBELLO, PHILLIPE DE. (1986). *François Boucher, 1703-1770*. París: Editions de la Réunion des musées nationaux.

PRADOS, JOSÉ MARÍA. (1989). *Historia del Arte, el Rococó en Francia y Alemania*. Madrid: Historia 16.

SADE, MARQUÉS DE. (2009). *La filosofía en el tocador* (8a ed.). Barcelona: Tusquets Editores, S.A.

SEOANE, JULIO. (2000). *La política moral del Rococó. Arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*. Madrid: A. Machado Libros, S.A.

VON DER HEYDEN-RYNSCH, VERENA. (1998). *Los salones europeos. Las cimas de una cultura femenina desaparecida*. Barcelona: Ediciones Península.

8. ANNEXOS



Imatge 1. François Boucher. *Le jardin chinois*, 1742. Musée des beaux-arts de Besançon.



Imatge 2. Pierre-Alexis Delamair. *Façana Hôtel de Soubise*, 1704-1709. Paris. (actualment Arxius Nacionals)



Imatge 3. Germain Boffrand. *Interior Hôtel de Soubise*, 1735-1740, Saló oval. Paris.



Imatge 4. François Boucher. *Madame de Pompadour*, 1756. Alte Pinakothek, München.

Una mirada al rococó. François Boucher.



Imatge 5. Jean-François de Troy. *Le déjeuner d'huitres*, 1735. Musée Condé, Chantilly.



Imatge 6. Antoine Watteau. *Gilles*, 1718-1720. Musée du Louvre, Paris.

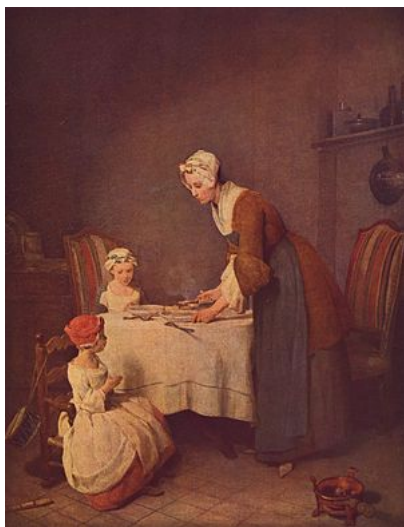


Imatge 7. Jean-Honoré Fragonard. *L'escarpolette*, 1767. The Wallace Collection, London.



Imatge 8. Jean-Siméon Chardin. *La Raie*, 1728. Musée du Louvre, Paris.

Una mirada al rococó. François Boucher.



Imatge 9. Jean-Baptiste Siméon Chardin. *Le Bénédicité*, 1740. Musée du Louve, Paris.



Imatge 10. Jean-Baptiste Siméon Chardin. *L'Écureuse*, 1738. Hunterian Art Gallery, Glasglow.



Imatge 11. Jean-Baptiste Siméon Chardin. *La Mère laborieuse*, 1740. Musée du Louve, Paris



Imatge 12. Jean-Baptiste Siméon Chardin. *Autoportrait à l'abat-jour et aux lunettes*, 1775. Musée du Louve, Paris

Una mirada al rococó. François Boucher.



Imatge 13. François Boucher. *Le jugement de Suzane*, 1720-1721. National Gallery of Canada, Ottawa.



Imatge 14. François Boucher. *Vénus demande à Vulcain des armes pour Énée*, 1732. Musée du Louvre, Paris.



Imatge 15. François Boucher. *Fêtes Italiennes*, 1736. The Metropolitan Museum of Art, New York.



Imatge 16. François Boucher. *La Chasse au léopard*, 1736. Musée de Picardie, Amiens.

Una mirada al rococó. François Boucher.



Imatge 17. François Boucher. *La Toilette de Vénus*, 1751. The Metropolitan Museum of Art, New York.



Imatge 18. François Boucher. *Hercule et Omphale*, 1735. Musée des Beaux-arts Pouchkine, Russie.



Imatge 19. Jean-Siméon Chardin. *Femme prenant du thé*, 1735. Hunterian Museum and Art Gallery, Glasgow.



Imatge 20. François Boucher. *Una dame sur son divan*, 1743. The Frick Collection, New York.

Una mirada al rococó. François Boucher.



Imatge 21. Jean-Siméon Chardin. *Le toilette du matin*, 1741. National Museum, Stockholm.



Imatge 22. François Boucher, *La toilette*, 1742. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Imatge 23. François Boucher. *Jupiter, sous les traits de Diane, séduisant Callisto*, 1759. The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.



Imatge 24. François Boucher. *La Naissance du Vénus*, 1740. The National Museum of Fine Arts, Stockholm.

Una mirada al rococó. François Boucher.



Imatge 25. François Boucher. *L'Odalisque brune*, 1743. Musée du Louvre, Paris.



Imatge 26. François Boucher. *Le jeune fille couchée*, 1751. Museu Wallraf-Richartz Museum, Köln.



Imatge 27. François Boucher. *L'Odalisque blonde*, 1752. Alte Pinakothek, Munich.

